

## Algunos apuntes sobre ^∨

Digamos que se trata de avanzar. De ser posible con cierta gracia. La que se advierte en el cuerpo alguna vez, en un paseo a solas, cuando la tarde está linda y el ánimo es el apropiado para andar sin rumbo fijo hasta olvidarse de estar caminando. O torpemente. A tropezones. Chocando con los objetos que salen al paso. Intentando describir los escollos, las inconsistencias, la pobreza que desborda de las acumulaciones. Las correspondencias que uno ha cruzado y dejado atrás a cada paso. Se trata del movimiento. Las ráfagas precisas y los vacíos irregulares que lo han hecho posible.

Como un equilibrista que ha olvidado cómo poner un pie delante de otro y, al hacerlo, descubre con una extraña mezcla de aprensión y placer la precaria estructura en la que avanza hasta descubrir que los extremos de la viga que lo guiaba, que servía de equilibrio en el límite del campo visual, han dejado de ser útiles. Están ahí. Líneas de fuga hacia un posible punto en el espacio. Pero al fin, lo que intuye es que el impulso se sostiene en la continuidad del movimiento.

Así que, tras emprender el camino —digamos, de un extremo a otro de una habitación—, al empezar el recorrido y no saber cómo salvar los obstáculos que se presentan, al ser incapaz de adivinar el sitio que han de guardar esos objetos —si alguna vez lo tuvieron—, antes que ordenarlos en repisas y cajones posiblemente pensados para otro propósito, se comienza por levantarlos, quitarlos del paso, de tal modo que sea posible avanzar, aunque a lo largo del trayecto algunos caigan y se pierdan debajo de la cama o se dispersen proponiendo un nuevo orden, otra forma de lo dado, un camino.

\*

Para recordar...

*things have ends (or scopes) and beginnings. To  
know what precedes 先 and what follows 後  
will assist yr / comprehension of process*

Ezra Pound, Canto LXXVII

*Más bien el arte le hace justicia a la contingencia cuando busca a tientas en la oscuridad del camino de su necesidad. Cuanto más fielmente sigue el arte a su necesidad, tanto menos es transparente a sí mismo. Se oscurece. Su proceso inmanente tiene algo de varita de zahorí. La idea es seguirla...*

Theodor Adorno, Teoría estética

*I'm trying to say that, in writing, at least as I have experienced it, one is in the activity, and that fact itself is what I feel deeply the significance of anything that we call poetry.*

Robert Creeley, I'm Given To Write Poems

*From the moment the poet ventures into FIELD COMPOSITION —he puts himself in the open— he can go no track other than the one the poem under hand declares, for itself. Thus he has to behave, and be, instant by instant, aware of some several forces just now beginning to be examined..."*

Charles Olson, Projective Verse

\*

Para ordenar un mundo.

Una forma de hacerlo es entender que el paisaje contemplado es una forma del caos. Al entenderlo resulta más natural el permitirle a ese caos incorporarse en el proceso y dejar que prospere e informe el desarrollo general de lo que sigue. O no.

Digamos que se descubren conjuntos que por sí solos sugieren secuencias que resultan en, o terminan oscureciendo, narrativas más o menos complejas. Se explora, p. ej. un rompecabezas histórico pasando por alto cualquier metodología académica, resaltando ciertos elementos. Como al contemplar un *campo abierto* y explorarlo, excavando aquí y allá.

\*

No hay una visión global o programática del trabajo. Me gusta la idea de no saber hacia dónde continuar o si podré hacerlo. De esa forma, el poema impone su propia estructura, construyendo un andamio sobre otro, sin un plan definido.

El resultado no me es claro, puesto que sólo consigo percibir las sorpresas que el propio poema me ha dado al desnudar su andamiaje. Lejos de perseguir el líquido más puro de la destilación, he comenzado a pensar que los hallazgos —si los hay— son los sedimentos al fondo del tanque, inextricables del proceso. El material en obra negra, en muchas ocasiones apenas trabajado. En otras, tan cincelado que la piedra parece comenzar a desnaturalizarse, hasta el punto en que creo que, en ciertas zonas del trabajo, podría ser más importante escuchar lo que la materialidad misma de los racimos de palabras que se han decantado me *dicen*, que lo que las palabras en sí mismas parecían querer *decir*.

\*

Pienso que el poema no presenta *una conclusión* porque no se entiende como una épica que inicia y termina, sino que permanece abierto, avanza hacia la incertidumbre de su propia continuidad. Esa continuidad depende de la necesidad de perseguir las percepciones que surgen de su propia experiencia. Necesariamente, ésta ha exigido el empleo de diversos recursos y registros que taladren la realidad inmediata. La mía al menos.

El ensamble se vale también —sería más preciso decir que se apropia— de imágenes (dibujos, fotografías, mapas, documentos...) que dialogan y forman parte de las experiencias que han fecundado y han nacido espontáneamente del poema. Su uso, como el de la cita, no es arbitrario, aunque enseguida se advierta una insistencia en el desorden. Las fuentes, creo, son más o menos evidentes, y la descontextualización de los hechos es voluntaria. Quiero decir, que, con suerte, refleja el proceso de descubrimiento que impulsa el trabajo, el cual no se somete a otro rigor que el de la poesía, tal como lo entiendo.

Las frases y voces extranjeras que salpican el texto están ahí porque no pudieron formularse de otro modo. Una palabra tiene un peso específico, localizado. La voz la planta en

un espacio delimitado y nos transporta a él. Creo que las islas de palabras que logran despuntar de la resaca de una lengua forman nuevos espacios habitables. Incluso aquellas palabras que inventamos están *aroundonunderoverus*. Esa, creo, es su fuerza.

Podría decir lo mismo respecto a los cambios de tono, de timbre y respiración y sus variantes gráficas de escansión, tipografía, etc. Quisiera pensar que no son caprichos para contribuir a la confusión general. Así asomaron la cabeza, con sus siluetas imperfectas y sus prótesis. Para bien o para mal, tienen la compañía que se merecen.

\*

El poema es como es, es *lo que es*, por ello y a pesar de ello. Se mueve a su ritmo, y a quien suscribe lo anterior no sólo le resta estar atento a lo que dice el poema y tener la humildad de escucharlo, ampliando y puliendo, iluminando u oscureciendo lo que parece formarse y transformarse en un instante, sino también contrariarlo, presentarle pruebas para ver si sobrevive. Creo que no basta con reunir los troncos y ramitas con los que uno se tropieza para alimentar a un poema como éste. Hay que lastimarlo cada tanto. Quemarlo sin atreverse a creer que uno controla ese fuego.

\*

Hace cuatro o cinco años, atrapado en un embotellamiento al regreso de mi trabajo, me puse a hojear un libro con reproducciones de arte paleolítico en mi auto, y casi de inmediato comencé a salmodiar unas palabras que no esperaba. Al llegar a casa, transcribí las líneas que me había repetido en voz alta. A lo largo de los días que siguieron escribí los primeros fragmentos. Pronto me di cuenta de que ahí había no un poema cerrado, sino una zona por explorar. Supe que esa forma que se abría era la llave de otro modo de escritura para mí, la del poema extenso. También entendí que no me interesaba centrar el poema en un universo definido, como el Paterson de Williams o el Gloucester de Olson, ni creí que me fuera posible hacerlo, aunque mis vínculos con esa tradición necesariamente terminarían por informar el poema.

Al cerrar la primera sección descubrí que había más. Otras zonas se estaban gestando aunque éstas no se definirían hasta después de ser escritas. No era mi intención seguir por el camino de las cuevas. Mi óptica era muy distinta a la de poetas como Eshleman.

Al paso de los meses el poema encontró una nueva afluyente y entendí que *esa* era su forma: atravesar a la deriva los tributarios que alimentan el gran río, esa suerte *de simposio del todo* del que Robert Duncan hablaba. Las constantes, los vectores, las directrices ya estaban ahí:  $\wedge \vee$ . El pene primitivo y la vulva. El hombre y la mujer. La creación, la destrucción, la belleza, la violencia. Nada nuevo. Incluso algo naif.

En ese sentido, creo que los temas, si los hay, simplemente aparecen. Trabajo desde la línea y su ritmo, su sonoridad, y eso parece bastarme para decir o callar.

\*

Los hombres que atraviesan el poema, los "primitivos" que matan y procrean, los exploradores de nuevas tierras, los constructores de caminos, yo mismo, no me parecen tan distintos. No albergo nostalgia alguna por un mundo anterior, más simple y más bello. Esos hombres debieron ser tan sanguinarios y egoístas como nosotros. Las jerarquías, si las hay, son caprichosas. Este mundo me interesa tanto como el de Homero, el de Cristóbal Colón o

Napoleón Bonaparte. Para mí, lo realmente importante de entrar en esas zonas, de trasvasarlas, ha sido entrever este mundo en otros. Al hacerlo, advierto cambios de percepción en un nivel muy concreto, que parece atado a la transformación de los estímulos sensoriales que detonan el poema más que a las ideas. Como servir un líquido caliente en un vaso congelado y beberlo rápidamente. Creo que me ha liberado.

\*

Si la mejor poesía actúa, como quería Rimbaud, como un agente de dislocación de los sentidos, no es extraño que el estado poético, o al menos ese estado de apertura necesario para que la poesía se manifieste, suela alimentarse de experiencias desorientadoras, de palabras que desconciertan o quebrantan la relación cotidiana que establecemos con la lengua. Una voz desconocida, un tropiezo sintáctico o gramatical, ciertas cacofonías, pueden bastar para transfigurar la percepción en la mente, la asimilación de emociones.

La apropiación de un sonido cualquiera, de una frase o pensamiento mal traducido o, quizá debería decir *resignificado*, una errata significativa en una nota del diario, una simple distracción del oído, es capaz de modificar radicalmente la manera de leer un mundo y las palabras que utilizamos para volverlo mundano. No es casual que en el siglo pasado la noción de *accidente* resultara fundamental para artistas como John Cage, en su búsqueda por formular nuevos lenguajes.

Creo que el azar, en tanto que se resiste a la manipulación racional, es un instrumento al que hay que tratar con seriedad. El peligro de no hacerlo radica en que, como bien saben los malos jugadores de poker, es un tipo ladino, y suele dar la espalda en el momento menos propicio, transformando el juego en divertimento frívolo o tragedia. En mi caso, el accidente por sí mismo parece funcionar como *clinamen*, reorientando la atención y haciendo que el trabajo avance hacia zonas turbias que el intelecto ignoraría normalmente. El resultado no siempre es provechoso, pero es en las esquirlas del estallido producido por la contradicción, e incluso el sinsentido, donde a veces me es posible descubrir elementos que den forma a universos más complejos. Un accidente basta para desencadenar una serie de colisiones dentro de un patrón aparentemente invariable.

A veces pienso que la azarosa aproximación al mundo que ciertas palabras han impulsado, debería bastar para liberar al poema de las dicotomías inherentes a la simbología. En otras ocasiones, no estoy del todo seguro. Los contrapesos de un poema como este no debieran asentarse en las ideas, sino en el choque de palabras/ cosas. En la reacción de elementos que abre un camino legible.

En *La vida instrucciones de uso*, Perec afirma que “considerada aisladamente, una pieza de un *puzzle* no quiere decir nada... pero no bien logramos, tras varios minutos de pruebas y errores, en medio segundo inspirado, conectarla con una de sus vecinas, desaparece... las dos piezas ya sólo son una, a su vez fuente de error, de duda, de desazón y de espera”. Y continúa: “no es el asunto del cuadro o la técnica del pintor lo que constituye la dificultad, sino la sutileza del cortado, y un cortado aleatorio producirá necesariamente una dificultad aleatoria, que oscilará entre una facilidad extrema para los bordes, los detalles, las manchas de luz, los objetos bien delimitados, los rasgos, las transiciones, y una dificultad fastidiosa para lo restante: el cielo sin nubes, la arena, el prado, las zonas umbrosas, etc.).”

No hay discurso o, mejor, no hay más discurso que el del proceso de frotar las yemas de los dedos en los bordes y rebabas del lenguaje de la tribu, como al examinar los defectos de fabricación de la mesa que se está *diciendo* para poder comer en ella. La deconstrucción y/

o destrucción del discurso es un discurso. La poesía parece decir que antes de pensar hay que actuar. Di las cosas antes de pensarlas.

Quizá la dislocación producida por un poema tendría que contribuir a una observación del mundo con humor, con levedad, y desprovista de cinismo. Sugerir percepciones extremas con la mayor delicadeza posible. Reconocer el extravío. Realmente no puede pedirse más que eso.

\*

Pareciera que los poemas se resisten a ser acotados. Cuando apenas las palabras parecieran agruparse en una órbita que gira en torno a un núcleo, estallan y se dispersan como esquivas. Algunas logran hundirse en las masas que no fueron destruidas. Otras se alejan, flotando hacia poemas que, si la fortuna me sonrío, aún están por venir.